

# UNIDAD 5

## LA MÚSICA Y LA DANZA EN EL CLASICISMO



## I. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL CLASICISMO.

Entendemos por Neoclasicismo el movimiento artístico y literario de la segunda mitad del siglo XVIII marcado por las siguientes características:

- Artística y literariamente pretende resucitar los ideales de Grecia y Roma antiguas. Mientras en pintura, escultura, poesía y arquitectura el artista pudo tomar sus modelos de la antigüedad grecolatina, en la música esto no fue posible, ya que el número de fragmentos musicales conservados apenas llegaban a la docena, existiendo además muchas dificultades a la hora de su interpretación. El término clasicismo significa en música una traducción comparativa de los cánones de belleza de la época clásica Griega: frente al barroco, ornamental y exagerado, el clasicismo opone equilibrio, proporción, gracia y elegancia de un frío y sencillo academicismo donde en todo momento la personalidad del artista, su emoción e inspiración, quedan sometidas a un rígido esquema formal. Haydn y Mozart serán los músicos que mejor concreten estos ideales de belleza.
- En el campo filosófico es la razón la que dicta las leyes. Filósofos como Kant en Alemania y los enciclopedistas Franceses (Voltaire, Rousseau, etc.), buscan, a través de la razón, rescatar al hombre de la ignorancia y del mito.
- Desde el punto de vista político tenemos la revolución industrial y capitalista y la revolución francesa. La consecuencia es un desplazamiento de la aristocracia por la clase media: el arte gradualmente se populariza, las primitivas reuniones de los palacios, en las que el público asistente eran nobles huéspedes de los señores, van siendo sustituidas por los conciertos públicos de pago.
- Desde el punto de vista social hasta finales del siglo XVIII la cultura y el arte estaban bajo el dominio de una aristocracia que la concebía como un adorno necesario a su alta alcurnia. Los artistas producían obras para su inmediato empleo en los salones de los señores y para un público de aristócratas conocedores de algunas de sus reglas, que el artista había de observar con cierto rigor a cambio de obtener seguridad económica. Algunos acataron mansamente esta situación, como Haydn, mientras que otros, como Mozart, se rebelaron contra estos postulados.

## II.- CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL CLASICISMO MUSICAL.-

El esplendor del clasicismo lo podemos situar desde el punto de vista cronológico entre 1780 y 1815. Durante esos 35 años el centro geográfico del estilo clásico residirá en la ciudad de Viena en la que vivieron, estrenaron y editaron los tres principales creadores clásicos: Haydn, Mozart y Beethoven.

Para llegar a esta situación de esplendor clasicista antes han de sucederse una serie de estilos y creadores que, desde el barroco tardío, irán estableciendo sólidos cimientos a la música del clasicismo:

a. Estilo Galante: da una música naturalmente melodiosa, menos sabia, más fácil de entender y de interpretar, agradable, ligera, sentimental sin profundidades, de mero entretenimiento, dirigida a públicos más amplios, en la que sobre un soporte técnico más sencillo (armonías más claras, melodías más simples y naturales, ritmos y dinámicas cambiantes) todo se fía al detalle, al adorno, en detrimento del conjunto. La generación de los hijos de Bach impuso el estilo en toda Europa. Entre los compositores de esta generación cultivadores de este estilo podemos citar a Sammartini por una parte y J. Stamiz, al frente de la orquesta de Mannheim, por otra.

Tuvieron gran importancia para el desarrollo de la sinfonía. En ésta época aún no se tiene claro lo que se quiere con ella, pudiendo ser confundida con la obertura operística o el concierto ripieno.

b. Estilo sensible: el periodo galante había acabado con la unidad de afectos característica del periodo barroco y se había divertido mezclando muchos de ellos en una misma composición. Ahora se trata de hacer una música más expresiva y sentimental con el fin último de conmover al oyente. Su traducción musical da como resultado frases más breves, dinámicas cambiantes, frecuentes cambios de ritmo, un lenguaje musical en suma quebradizo e inestable, como un poema repleto de gimoteos, reproches y tiernos suspiros. Uno de sus principales cultivadores en K. F. E. Bach. Se manifiesta sobre todo en su obra para teclado (el clavicordio, al percutir las cuerdas con láminas permitía mayor expresividad y dinamismo): sonatas prusianas y fantasías para tecla.

c. Estilo atormentado, tormenta e impulso o Sturm und drang: podemos considerarlo como una fase tardía y terminal del estilo sensible, una exageración apasionada de sus principales características, un estilo expresivo más severo y profundo que dejará pronto de estar de moda

pero que pasa a formar parte, como un recurso más, del taller del compositor. También aflora una defensa de la libertad creadora del músico (ruptura con los condicionamientos externo del músico sirviente, más o menos distinguido, de una casa aristocrática). J. C. Bach es el último de los hijos de Bach. Resulta ser un serio antecedente de los clásicos dada su gran preocupación por los aspectos formales: adopta el esquema sonata no sólo en las obras para pianoforte sino en aquellas destinadas a todo tipo de conjuntos y, sobre todo, conciertos y sinfonías.

En general la música clásica es objetiva, contenida en las emociones, cortesana, elegante, algo superficial pero no pobre. Es música pura (especialmente la instrumental): no describe, imita o significa nada. Tan sólo crea sensaciones.

**Ritmo**: sencillo y regular a lo largo de una sección (cuadratura rítmica).

**Melodía**: claridad y simplicidad de las melodías. Frases melódicas nítidas y más regulares y cuadradas que en el barroco (lo corriente son ocho compases). Incorpora adornos.

**Armonía**: a base de acordes sencillos (más sencilla que la de Bach). En el acompañamiento es frecuente el diseño a base de arpeggios que reproducen sucesivamente un mismo diseño rítmico e interválico (bajo de Alberti).

**Textura**: predomina la textura de melodía acompañada de la que ha desaparecido ya el bajo continuo. Las formas contrapuntísticas sólo se utilizarán esporádicamente en algunos desarrollos temáticos.

**Dinámica**: contrastes expresivos nunca bruscos a base del uso del fuerte y del piano, del crescendo y del diminuendo. El resultado es una música mesurada y tranquila, sin los arrebatos y apasionamientos característicos de épocas posteriores.

**Orquestación**: la música instrumental es ahora más importante que la vocal. Se sientan las bases de la moderna orquestación evitándose, en general, los registros extremos.

**Formas**: perfección de las grandes formas. Estructura formal clara y transparente.

- Desaparición de formas instrumentales practicadas en el periodo precedente como: suite, coral orgánico, concerto grosso, la cantata, escasez de oratorios, etc.

- Mantenimiento de la variación.

- Aparición de la sonata clásica. Esta forma organizará toda la música instrumental: la música de cámara y la sinfónica: sinfonías y conciertos.

**En la música vocal:** la ópera cómica y bufa rivaliza con la ópera seria. Se imponen las concepciones de Gluck. En la música religiosa dominan el espíritu operístico e instrumental: parece más bien hecha para el concierto que para el culto.

### **III. LA MÚSICA VOCAL EN EL CLASICISMO.-**

A comienzos del siglo XVIII, después de que se ha extendido como género a toda Europa, la ópera se fija en dos prototipos bien diferenciados: La ópera seria y la ópera bufa.

#### **III.1.- La ópera seria.**

La ópera es un fenómeno dramático que se basa en dos elementos que, en principio, tienen parecida importancia: el texto dramático y la música.

La ópera seria era un género solemne, sofisticado, brillante, repleto de convencionalismos que impedían un buen teatro musical. Desde el punto de vista del texto, la ópera seria se caracteriza por:

Está basada en escritores clásicos griegos o romanos. Trata temas mitológicos, históricos o épicos. El hilo argumental suele poner de manifiesto un conflicto de pasiones que se desarrolla entre dos parejas de amantes, con la frecuente intervención de otros personajes que desarrollan tramas secundarias. En la acción se añaden episodios pastoriles o ceremonias solemnes para dar espectáculo. Solían terminar con algún acto de heroísmo o alguna gran renuncia por parte de alguno de los protagonistas. Desde el punto de vista del otro elemento, el musical, las características de la ópera seria son:

- Tiene un lenguaje armónico rico y variado.
- Constan de tres actos que son una sucesión de arias y recitativos. La acción se desarrollaba en el recitativo (muchas veces en forma de dialogo entre los personajes) y los sentimientos y emociones se expresaban en el aria. El drama, por tanto, avanza a trompicones, con periodos de movimiento (el recitativo defiende los derechos del drama) y de reposo (el aria como representante de los derechos de la música). Las óperas serias eran en realidad conciertos de 30 o más arias individuales escenificadas con gran esplendor. Todos los personajes tenían sus

correspondientes arias (una, al menos, en cada acto) midiéndose su importancia por el número de arias que cantaban. Los abusos de los divos eran tan frecuentes como criticados.

- Puede haber dúos o tercetos, aunque son escasos porque les parecía un despilfarro hacer cantar juntos a los grandes divos. Se emplean pocos conjuntos y raramente hay coros.
- La obertura no tiene nada que ver con el drama que va a representarse y, por tanto, es intercambiable de unos a otros pudiéndose interpretar también en concierto. Alguien las describió como un cosquilleo, un ruido agradable que precede a la representación.
- La orquesta, salvo en la obertura, no tiene gran protagonismo. Los recitativos se hacen con el acompañamiento de un bajo continuo (recitativo seco). Sólo a los más importantes se les añade la orquesta.

En resumen: en la ópera seria el aria concentra todo el interés musical, especialmente la denominada aria da capo. Es el reino del cantor lo que da origen al mundo del castrado, que vive en estos momentos su edad de oro.

Eran las auténticas estrellas del momento que imponían sus caprichosas exigencias a poetas y músicos para que hicieran obras en las que pudiesen lucir sus portentosas cualidades vocales.

Tras un siglo de experiencias en la ópera, la actividad de un músico napolitano a lo largo de unos 40 años entre los siglos XVII y XVIII codificó el género serio y su estructura se mantuvo casi inalterable durante todo un siglo.

**Alessandro Scarlatti (1660-1725)** compuso más de 60 obras teatrales estrenadas la mayoría en Nápoles desde donde llegarían a conquistar toda Europa. No obstante sus últimas obras marcarán ya tendencias futuras: más desarrollo de la orquesta, tanto en la obertura como en el acompañamiento de las arias y un mayor interés por la acción dramática al tratar de superar los compartimentos estancos de recitativo seco y aria mediante recitativos acompañados por la orquesta o de episodios ariosos, de gran intensidad dramática.

El consumo de óperas serias fue enorme destacando en ella los músicos italianos. También A. Vivaldi cultivó esta modalidad de teatro musical. Sin embargo pocas óperas serias italianas han entrado en el repertorio moderno y esas pocas casi siempre fueron escritas por músicos germánicos. **G. F. Haendel (1685-1759)** es otro de los compositores más importantes de

este género. Antes de dedicarse al oratorio compone, entre 1711 y 1740, óperas acomodadas al gusto aristocrático como Alcina, Jerjes, Julio César, Rodelinda, etc.

### **III.1.1.- El aria da capo.**

Fue la gran protagonista de la ópera seria durante toda la primera parte del siglo XVIII. A mediados de este siglo se volvió al aria en un solo movimiento.

El texto consta de dos estrofas: A y B. Su forma es tripartita: ABÁ. Se llama da capo por la costumbre de poner al final de la parte B las palabras Da capo, que indican la vuelta al comienzo. La música se suele desarrollar así:

A: ritornello instrumental I, sección A1 que termina en la dominante, ritornello II, sección A2 que termina en la tónica, ritornello III.

B: es una sección más pequeña que A. Desenvuelve material musical aparecido en A o, por el contrario, contrasta con ella.

Á: Da capo. Igual que A pero si el ritornello I, con decoraciones o coloraturas añadidas y largas cadencias.

### **III.2.- La ópera bufa.**

La ópera seria desató una reacción en contra gestada también en Nápoles, la llamada ópera bufa, cuyo elemento definidor es precisamente su carácter popular. Comenzó a ser importante a finales del siglo XVII. Unos años después sus características habían sido absorbidas por la corriente general de la ópera representada por Mozart. Entre sus características podemos señalar:

- Su cualidad más importante es la naturalidad. Mediante una música fácil y ligera se narran asuntos cotidianos que interesaban a un público más popular. Los protagonistas no son dioses sino personas de la clase media que critican a la aristocracia.
- Interpretada por compañías más baratas, a menudo ambulantes. Integradas por un reducido número de cantantes y una pequeña orquesta. No hay coros.
- Usa elementos de carácter folklórico.

- Es fundamental y novedosa la importancia y el empleo que se hace de la voz de bajo, denominada bajo bufo.
- En la ópera bufa tienen gran importancia los caracteres nacionales y el uso frecuente de las lenguas vernáculas. A este género pertenecen la ópera comique francesa, el singspiel alemán, la tonadilla y zarzuela españolas y la ópera balada inglesa.

La “serva padrona” (1733) del compositor italiano Giambattista Pergolesi es la obra que ha sido considerada como símbolo del género. Su estreno en París a cargo de una compañía italiana que representó óperas bufas napolitanas desató, a partir de 1752, la denominada “querella de los bufones” entre los defensores de lo viejo y lo nuevo, lo serio y lo bufo. Filósofos franceses como D’Alembert, Diderot y Rousseau (autor él mismo de una ópera llamada “le devin du village”), representantes de una nueva época en la historia del pensamiento, se pusieron en general decididamente a favor de la ópera napolitana cómica y de corte ligero, con predominio de la melodía, en contra del estilo serio representado por Rameau. En el fondo de la cuestión había también un problema político y era el enfrentamiento a través de la música de los partidarios del rey y de la reina, cada uno sostenedor de un bando musical.

### **III.3.- EL CLASICISMO: LA REFORMA DE GLUCK.-**

La ópera cómica supone una burlesca caricatura de la ópera seria y propone la vuelta a la melodía sencilla y popular. La ópera seria, reducida a una serie de arias en las que los cantantes se afanaban por exhibir sus facultades vocales sin tener para nada en cuenta ni la palabra ni el desarrollo dramático, se había alejado mucho de los ideales de la camerata Florentina de finales del XVI, donde nació la ópera como un deseo de concebir la música al servicio de la palabra y de la acción dramática. Estos excesos conducen a la ópera seria a su decadencia y, en consecuencia, a su reforma. Se intentará hacer una ópera más natural y más humana suprimiendo los aspectos circenses de los castratos y dando más importancia a los coros.

**C. W. Gluck (1714-1787)**, alemán de nacimiento, emprenderá contra viento y marea la reforma de la ópera seria.

En esta tarea fueron fundamentales sus relaciones con escritores (entre los que podemos citar a Ranieri de Calzabigi) que reforman los libretos en contra del ya pasado de moda estilo de



Metastasio. En el prefacio de *Alceste* (1767) expone tanto los motivos como los principios de la misma que pueden ser sintetizados en el logro de una bella simplicidad. Para ello:

- Los libretos constaban de tres o cuatro actos. Proporcionan a los músicos situaciones más reales, alejadas de las antiguas farsas. En ellos se simplificaba la acción dramática, con menos escenas y eliminación de personajes secundarios e intrigas innecesarias, dando continuidad dramática y credibilidad a los personajes.
- Importancia de una obertura que ha de preparar a los espectadores resumiendo el clima de la obra.
- La música debe estar al servicio del texto. Terminará con los abusos exhibicionistas de los cantantes suprimiendo arias inútiles que interrumpen el desarrollo del drama y eliminará la rigidez de en la estructura de las arias.
- Evitar la disparidad entre aria y recitativo para lograr mayor continuidad en el desarrollo de la acción.
- Más énfasis en el recitativo que ahora es acompañado por la orquesta.
- El coro, casi imposible en el género serio tradicional, intervendría cuando fuese necesario. Las danzas sólo se incluirían si apoyaban la acción.

En resumen: realizar la perfecta fusión de palabra y música, la síntesis de las artes, ideal que no pudo llegarse a materializar plenamente hasta Wagner, al que en parte Gluck se adelanta.

Obras maestras en el nuevo estilo recibidas, no obstante, con notable revuelo, son: *Orfeo ed Euridice* (1762, primera ópera reformada) y *Alceste* (estrenada en 1767, es una verdadera tragedia en música radicalmente distinta a la ópera seria de antaño), compuestas durante su estancia en Viena. *Ifigenia en Aulide* es su primera ópera adaptada al gusto francés con la que triunfará en 1774. A partir de aquí dominará la escena francesa durante una década. Las querellas ahora se generan entre los partidarios del estilo francés reformado por Gluck y los que defendían el estilo italiano encarnado por Niccoló Piccinni.

Giovanni Paisiello aplicó su talento a la consolidación de la ópera bufa como alternativa ilustrada de la antigualla que representaba la ópera seria. Su obra maestra es “*el barbero de Sevilla*” (1782). En esta época, las óperas cómicas acogen ya asuntos muy críticos sobre la

sociedad estamental del antiguo régimen. En esta misma línea nombramos a Domenico Cimarosa y su obra maestra “el matrimonio secreto” estrenada en 1791 y repetida íntegramente la noche de su estreno a causa del arrollador éxito obtenido. Después triunfaría en todas partes, convirtiéndose en un paradigma de los bellos días del vivir antiguo que la revolución francesa enterraría para siempre. La actividad precoz de un italiano nacido en estas mismas fechas, Rossini, sepultaría pronto estas obras en el olvido.

**W. A. Mozart (1756-1791):** las reformas de Gluck tuvieron sus mejores frutos en uno de los mayores genios musicales de todos los tiempos. Mozart es la gran figura de la ópera del siglo XVIII: su gran virtud consiste en sintetizar lo mejor de las corrientes operísticas italianas, francesas y alemanas para crear un nuevo estilo. Asimila de Gluck el papel que le corresponde a la orquesta, que no es el de simple sostenedor, tratando de perfilar la silueta de cada personaje, preparando así la ópera romántica. De la misma manera la obertura prepara y ambienta la acción. En cualquier caso siempre resplandece la gracia y la espontaneidad de la melodía vocal.

Cultiva diversos tipos de ópera:

**Seria.** Los motivos mitológicos y trágicos típicos de la ópera seria sólo fueron utilizados en las de la primera época. Entre ellas destaca por encima de todas “Idomeneo” como la más importante y perfecta ópera seria del siglo, el canto del cisne de un género que ya declinaba. Con “la clemencia de Tito” volvería al género el mismo año de su muerte sin conseguir el mismo resultado.

**El singspiel.** Nada más llegar a Viena compuso una ópera cómica alemana sobre tema turco en que la música alternaba con la palabra hablada: el singspiel titulado el “rapto del serrallo”, de 1762. Hasta entonces, el singspiel era un género menor, divertido, para públicos poco cultivados. Mozart le dio la solidez y la gracia de las más importantes óperas cómicas italianas y estableció un modelo al que él mismo volvería en el año final con la “Flauta mágica”.

En medio compuso tres obras maestras en el género cómico italiano: “las bodas de Fígaro”, “D. Giovanni” y “Cosí fan tutte”. En ellas Mozart logra la superación de los géneros serio y cómico, resumiendo los dos polos principales del teatro del siglo XVIII.

F. J. Haydn (1732-1809) no ignora la música vocal. Entre las obligaciones de su cargo tanto en Eisenstadt como en Esterháza figuran las de componer tanto ópera como música religiosa. Compone 24 óperas entre los géneros serio y cómico, siendo excelente la música de todas ellas.

Sin embargo no supusieron avance alguno y además teatralmente no funcionan. Haydn mismo reconoció la superioridad de Mozart en este campo y dejó de componer para el teatro.

### **III.4.- LA MÚSICA VOCAL RELIGIOSA EN EL CLASICISMO.-**

En este periodo se da un nuevo tipo de religiosidad un poco mundana, acorde con el nuevo racionalismo ilustrado: supone una moralidad natural basada en el trabajo y en el logro de una felicidad conseguida tras el control de las pasiones. En consecuencia las obras religiosas son más aptas para ser oídas en concierto que en el seno de la liturgia.

Algunas obras religiosas importantes que podemos citar son:

F. J. Haydn: sintiéndose conmovido por los de Haendel compone los oratorios de “la creación”, estrenado en 1798, dando por vez primera expresión fecunda a la nueva religiosidad en música y “las estaciones”, de 1801.

También son importantes sus misas, cantatas y ofertorios.

W. A. Mozart: podemos citar sus 19 misas y su inacabado “Réquiem”.

### **III.5.- LA MÚSICA TEATRAL EN ESPAÑA.-**

**Ópera.** Durante este siglo crece la afición a la ópera en España. Las grandes representaciones se hacen en el teatro del regio del Buen Retiro (uno de los mejores de Europa) bajo la dirección de Farinelli (el castrati más famoso de Europa llegaría a España en 1737 con el fin de calmar con su música la tristeza del rey Felipe IV). Diez años después de su llegada domina de forma absoluta el panorama musical español, imponiendo la italianización de los teatros de ópera españoles. Entre los compositores más importantes podemos citar a:

- Vicente Martín y Soler (1754-1806). Conocido como “Martini lo spagnolo” compone óperas (Una cosa rara, el árbol de Diana, la capricciosa corretta) que llegarían a competir en fama con las de Mozart. Nacido en Valencia, estrena en Italia, Viena, Londres y san Petersburgo, donde fue maestro de capilla de Catalina la Grande.

- Domingo Terradellas: estrenó varias óperas en Venecia, Roma y otras ciudades Europeas.

**Zarzuela:** En la segunda mitad del siglo XVIII el libretista Ramón de la Cruz en colaboración con el músico Antonio Rodríguez de Hita introducen importantes cambios en la zarzuela,

incrementando la incorporación de elementos populares, cuadros de costumbres y un claro realismo al recibir las influencias de la ópera bufa.

**Tonadilla**: nuevo género de música para la escena típicamente español y más popular aún que la zarzuela.

Comienza a fructificar en torno a 1750 y llegará a alcanzar una enorme difusión, llenando durante los próximos 50 años todos los teatros y corrales de comedias de Madrid y de España. Podemos definirla como una breve obra escénica cantada y hablada, que cuenta entre sus motivaciones principales las de ejercer la crítica social y la expresión de actitudes de oposición (similar a lo que hoy en día denominaríamos canción protesta) más que el simple afán de divertir, se rebela contra el italianismo que domina la vida musical oficial y se caracteriza por su pintoresquismo y por incluir toda clase de canciones y danzas populares españolas y hasta coloniales.

Especialmente importante es el desdoblamiento en dos (o en más) del personaje que interpretaba la tonadilla, puesto que ello provocaba el diálogo y con ello la creación de una rudimentaria acción dramática que, al recibir nuevos ingredientes (decorados, libreto con mayor unidad dramática, etc.) no tardaría en cristalizar en un nuevo género popular y castizo. Con ello asistimos al renacimiento de la zarzuela.

La mayoría de los compositores españoles compusieron una gran variedad de obras de este género.

Entre sus características podemos enumerar:

- Se representaban ente los actos de una comedia o bien de manera independiente.
- Las había para uno “a solo”, o para dos, tres y hasta seis y más personajes extraídos de la vida cotidiana de entonces: venteros, hortelanos, toreros, lacayos, músicos, poetas, etc. La temática que los movía era variada: amores, desengaños, celos, venganzas, desdenes, etc.
- Musicalmente se inspira en el folklore español. Sus ritmos y melodías, sus danzas (seguidilla, fandango, etc.) y sus instrumentos (castañuelas, guitarra, etc.) son de características nacionales.

## **IV. MÚSICA INSTRUMENTAL DEL CLASICISMO.-**

El Clasicismo comprende desde la mitad del siglo XVIII hasta el final del siglo. Continúan las grandes monarquías absolutas viviendo rodeadas de lujo, pero por poco tiempo, la Revolución Francesa acaba con este abuso de poder y de derroche irracional.

Surge una clase muy fuerte, la burguesía, desde la cual se impulsa un gran movimiento cultural y progresista, la Ilustración, que promueve los ideales de igualdad y bienestar para todos a través de la educación y del conocimiento.

En el arte, el estilo Neoclásico es el segundo retorno a los ideales de la cultura clásica. El primer retorno se dio en el Renacimiento. Otra vez, la razón, la inteligencia y el sentido común buscan la belleza y el equilibrio también en el arte. Gusta la simetría y el orden.

La música será un entretenimiento que sirve para hacer la vida más amable, es un pequeño placer. La música clásica es elegante, ingeniosa y simple. Lo dramático ha pasado de moda.

### **IV. 2.- Características**

1. Gran variedad de elementos dentro de la misma composición: distintos ritmos, melodías y temas, cambios y relevos tímbricos y de carácter, riqueza dinámica... todo ello moldeado con flexibilidad y elegancia. Los contrastes pierden la rigidez barroca.
2. La melodía es muy importante: natural y equilibrada, construida con frases simétricas y líneas limpias de adornos. Predominio de las tonalidades mayores sobre las menores.
3. Además de los contrastes de matiz del Barroco, se incorporan como novedad los cambios graduales de intensidad, que producen un gran impacto en la época: el crescendo y el diminuendo.
4. Las texturas son más transparentes y ligeras que en el Barroco. Tendencia hacia la melodía acompañada por encima del contrapunto.
5. Se gana en flexibilidad tímbrica, la orquesta crece y desaparece el papel del continuo. El piano se impone como instrumento de teclado, y el clave desaparece. La música instrumental continúa desarrollándose, siguiendo la tendencia iniciada en el Barroco.

6. Las formas instrumentales ganan prestigio: sinfonía, sonata, concierto, cuarteto, trío...
7. En la música clásica predomina un carácter ligero, optimista y luminoso.

### IV. 3.- Los instrumentos del Clasicismo



Como en los períodos anteriores, la orquesta clásica realizó cambios para poder expresarse con novedad. Aunque los cambios no fueron tan grandes como en el Barroco, algunos son de interés. El primero es que, con la **caída del bajo continuo**, deja de usarse el clave. El instrumento que hará sus veces, es decir, la unión o empaste entre los instrumentos, es la **trompa**. Hay otro instrumento de tecla que surge con fuerza y que será de vital importancia, nos referimos al piano. El tercer instrumento característico será el **clarinete**.

El **agrandamiento de la orquesta** se debe, sin duda, a las necesidades que reclama la nueva forma que es la sinfonía. Esto sucede en la familia de la cuerda, que aun estando compuesta por los mismos instrumentos, incrementa su número de esta forma: 10 violines primeros, 10 segundos, 8 violas, 6 violonchelos y 4 contrabajos. Si se compara su número con el de la orquesta barroca, vemos que la orquesta del Clasicismo es bastante mayor.

La música de cámara incrementa su peso con la llegada del Clasicismo y los tres grandes compositores de este período: **Haydn, Mozart y Beethoven**.

La mayor parte de la música de cámara se realiza para piano o alguno de los conjuntos, dúo, trío, cuarteto, quinteto, etc., y es en torno a ella como toma vida el nuevo concepto de sonata, fundamental para entender toda la música clásica, que también tiene especial relieve en el piano.

### IV.4.- Formas musicales: sonata, sinfonía, concierto y cuarteto.

#### IV. 4.1.- La sonata

Lo esencial del Clasicismo es el respeto a las formas y a la norma, dado que para llegar a esa perfección que se pretende lo primero es respetar las leyes musicales. Justamente la sonata resume mejor que nada este respeto a la forma y a la norma, dado que está basada en ello.

La sonata que hemos visto nacer durante el Barroco, cambia radicalmente con la llegada del Clasicismo, dotándose de una forma muy estricta que debe seguir el músico. Los cambios son:

1. Sometimiento a una estructura muy determinada.
2. División de la sonata en tres o cuatro tiempos (sonata tripartita o cuatripartita), a los que puede anteceder una especie de introducción lenta.
3. El primer movimiento es el más normativo y se llama "forma de sonata" por antonomasia.
4. Establecimiento con claridad de las relaciones armónicas, es decir, de un lenguaje tonal jerarquizado con el predominio de la tónica (I), la dominante (V), y subdominante (IV).

<b>I. ALLEGRO</b> (Forma de sonata propiamente dicha)	A. Exposición	Introducción..... (opcional) a) I tema..... en el tono principal b) puente..... modulante c) II tema..... en un tono vecino
	B. Desarrollo	Desarrollo temático modulante
	A'. Recapitulación	a') I tema.... en el tono principal b') puente.... modulante c') II tema.... en el tono principal Coda
<b>II. ADAGIO: <u>dos opciones</u></b> Andante o Largo (tono vecino)	Con dos temas: Forma Lied	En forma ternaria, A-B-A
	Con un solo tema	Tema con variaciones: A-A'-A"-A'"...
<b>III. MINUETO o SCHERZO</b> (tono libre)	A. Primer período (Minueto)	1.Exposición del tema 2.Breve episodio y 3.Repetición del tema
	B. Segundo período (Trío)	1.Exposición del tema 2.Breve episodio y 3.Repetición del tema
	A'. Tercer periodo	Repetición exacta del primero
<b>IV. FINAL: <u>dos opciones</u></b> Allegro o Presto (tono principal)	Forma sonata (como el primer tiempo)	
	Rondó: Tema que se repite varias veces (4 ó 5), separado por episodios (ABACA...A) Coda	

#### ***Esquema de la sonata clásica***

### **IV.4.2.- La sinfonía.-**

La sinfonía es una gran sonata para orquesta; sigue, por ello, la forma de sonata, aunque, al no ser un instrumento sólo el que toca, sino toda una orquesta, suele ser un poco más compleja.

Son varias las influencias que recoge la sinfonía, aun siendo cierto que ante todo es una sonata:

1. La evolución de la Obertura avanti l'ópera. Hemos visto que la obertura en Nápoles tenía tres movimientos.
2. A estos tres movimientos se añade un cuarto: el minueto, con lo que tenemos los cuatro movimientos de una sinfonía.
3. Estos cambios son realizados en el norte de Italia, por compositores como Giovanni Sammartini y Luigi Boccherini.
4. Parecidos experimentos realiza a través de la forma sonata alguna de los numerosos hijos de Bach, como J.Ch. Bach y K. Ph. E. Bach, que trabaja en la corte de Federico el Grande, en la escuela de Berlín.
5. Una segunda ciudad importante es Mannheim, que se convierte en centro de la actividad sinfónica desde 1750 gracias al príncipe elector Karl Theodor y sus compositores Stamitz, Richter y Cannabich.
6. Viena es la tercera gran ciudad donde se da la actividad sinfónica. La corte de Viena atraía a muchos músicos, y allí se dio la música que se consideró como el paradigma de la música clásica.

#### **IV.4.3.- El concierto**

La música sinfónica durante el Clasicismo tuvo otra forma muy importante, el concierto solístico, que se puede definir como una composición para orquesta y un instrumento solista. Los elementos básicos de esta forma son:

- El concierto solístico no tiene nada que ver con el concerto grosso barroco.
- Es en realidad como una sinfonía compartida entre la orquesta y un solista, en la que ambos tienen igual importancia.
- La forma del concierto es generalmente la misma de la sonata y de la sinfonía. Se diferencia en que normalmente tiene sólo tres movimientos, prescindiendo del minueto.
- Otra diferencia es que los temas del primer movimiento son expuestos por la orquesta y también por el solista, es decir, suelen tener cada uno dos exposiciones.
- En esta forma, y para el lucimiento del solista, suele haber una cadencia al final del primer movimiento.
- El último movimiento es casi siempre un rondó, que permite la brillantez del final.



- El lenguaje del solista se escribe en estilo virtuoso que permita su lucimiento.

#### **IV.4.4.- Formas camerísticas.-**

El esquema de sonata se usa para el resto de las formas de cámara, de manera que un dúo es una sonata para dos instrumentos; y un cuarteto, una sonata para cuatro. Todas pueden formarse con cualquier clase de instrumentos. Serán muy habituales los tríos, cuartetos y quintetos.

Otras formas camerísticas que derivan de la suite son la casación, el divertimento y la serenata.

#### **IV. 5.- La Escuela de Viena: Haydn, Mozart y Beethoven.-**

Viena fue la capital del clasicismo musical. Allí desarrollaron su obra los tres compositores más importantes del Clasicismo musical:

Franz Joseph Haydn (1732-1809) nació en Rohrau (Austria). Fue niño cantor en la catedral de San Esteban de Viena, y fue autodidacta en lo que a composición se refiere.

Entró al servicio del príncipe Esterházy, jefe de una de las familias más acaudaladas y poderosas de la nobleza húngara, consagrado a la música y generoso mecenas de las artes.

Estuvo a su servicio durante toda su vida, lo que le dio una gran estabilidad para dedicarse plenamente a la música. En el palacio contaba con una orquesta de unos veinticinco músicos y doce cantantes. Este fue el laboratorio en el que, aislado del mundo, pudo realizar todo tipo de experimentos musicales, por lo que llevó a la forma sonata a un alto grado de perfección, escribiendo según este esquema obras para teclado, sinfonías, cuartetos, conciertos en un gran número, que es casi imposible de determinar, ya que en su vida no se confeccionó ningún catálogo completo ni fidedigno.

Escribió 104 sinfonías, algunas conocidas por su sobrenombre (Militar, Oxford, de los Adioses, del Reloj, Sorpresa), más de 70 cuartetos y oberturas, conciertos, divertimentos, serenatas, tríos para viola di bordone (que era el instrumento que tocaba el príncipe para el que trabajaba), 47 sonatas para piano, 26 óperas, 4 oratorios, misas, cantatas, canciones, arias, etc.

**Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)** es una de las figuras más destacadas del Clasicismo y de la historia de la música. Fue niño prodigio, músico genial, de espíritu libre y creativo, de personalidad rebelde y atormentada, dentro de una sociedad en la que el músico sólo podía

sobrevivir al servicio de un patrón. En 1782 Mozart decide dejar al arzobispo de Salzburgo, su ciudad natal, para quien trabajaba desde 1769, y trata de vivir de sus conciertos y de su obra. Pero el público, que por entonces comenzaba a pagar por asistir a los conciertos, dictaba lo que deseaba escuchar. La obra de Mozart no fue valorada, y con la excepción de algunos éxitos, se vio marginado en la pobreza, y en ella murió con tan sólo treinta y cinco años.

Las innovaciones de Mozart no están tanto en el desarrollo de las formas como en el lenguaje que emplea en ellas. Mozart aún el lenguaje de la tradición contrapuntística alemana con el melódico y expresivo de la italiana. A ello le añade la solidez estructural de Haydn y una fuerza emocional, riqueza armónica y expresión melódica que llevan al Clasicismo a su culmen. Esto se aprecia sobre todo en sus últimas obras, que apuntan hacia una nueva etapa.

A pesar de su corta existencia, escribió más de 750 obras. En su música sorprende la ternura, naturalidad y espontaneidad. Su facilidad de asimilación y sus numerosos viajes le hicieron poseedor de un estilo donde la vena melódica italiana se entremezcla con la elegancia francesa y con la austeridad del sinfonismo germano. Dentro de su obra instrumental deben destacarse sus sonatas para piano y para violín y piano, sus 25 conciertos para piano y orquesta, 13 conciertos para violín y orquesta y 12 para diferentes instrumentos. Para música de cámara escribió innumerables quintetos, cuartetos y tríos.

Compuso 41 sinfonías, todas ellas de corte refinado y aristocrático. Entre ellas cabe mencionar las sinfonías Haffner, Linz, Praga y Júpiter.

**Ludwig van Beethoven (1770-1827)** es uno de los músicos más relevantes de toda la historia de la música. Beethoven es uno de los últimos compositores del Clasicismo y es quien nos introduce de lleno en el siguiente periodo, el Romanticismo. Él es quien define con su música muchos de los principios estéticos sobre los que se fundamentaría esta nueva etapa. A diferencia de la mayoría de compositores anteriores a él, Beethoven no escribió música para complacer a un patrón rico, sino que luchó para no tener que depender de ningún benefactor y poder componer libremente lo que él deseara.

Habitualmente se ha dividido su vida, su obra y estilo en tres periodos. El primero de ellos muestra la clara influencia de Mozart y sobre todo de Haydn, de quien Beethoven recibió algunas lecciones en Viena. En esta primera etapa Beethoven sentiría con terror los primeros síntomas de su sordera, lo que le produjo una profunda crisis personal.

Beethoven superó esta depresión refugiándose en la música. Su segundo período se prolonga hasta 1816. Se caracteriza por alejarse cada vez más del Clasicismo con construcciones grandiosas y llenas de profundos sentimientos, al mismo tiempo que profundiza en el desarrollo temático en sus sinfonías.

El tercer periodo está marcado por su aislamiento del mundo a causa de la sordera. Se refugia por completo en su imaginación, con lo que compone sus obras más importantes, las más personales y las más avanzadas musicalmente: la Sinfonía nº 9, los últimos cuartetos y sonatas para piano. Su lenguaje es plenamente romántico en la forma y en la expresión.

Entre otras aportaciones, Beethoven modificó las formas clásicas perfeccionadas por Haydn y Mozart y las expandió, les dio mayor amplitud y capacidad expresiva, les dio esa libertad por la que él mismo luchaba dentro de la sociedad. El dramatismo y los conflictos o contrastes emocionales son rasgos esenciales del estilo de Beethoven. Sus obras contienen una energía poderosa, a menudo violenta, de conducción rítmica, en la que explota los contrastes tímbricos y dinámicos. Pero también domina el lenguaje melódico, lleno de sentimiento, que refleja especialmente en sus movimientos lentos.

## **V. LA DANZA EN EL CLASICISMO.-**

### **Abandono del aspecto dramático.**

Desde su origen el ballet oscila entre dos polos. Uno narrativo y el otro geométrico, uno privilegia el contenido y el otro la forma. Bajo el reinado de Luis XIV los teóricos reaccionaron contra la danza no expresiva. Poco a poco la ópera- ballet y las secciones bailables que en ella se insertaban implicaban el abandono del aspecto dramático: una unidad vaga e indeterminada reemplaza a la unidad de acción en la ópera de Lully. Jean Philipe Rameau<sup>6</sup> en Las Indias Galantes (1733) y en La Reina de Navarra (1745) inserta divertimentos bailables relacionados con la acción, pero no llegan a fluir con la trama que se representa; así la ópera se hace rígida y convencional no respondiendo a la lógica de representar el sentimiento humano con unos divertimentos postizos, que es en lo que se convierten las entradas dancísticas. El público no se preocupa demasiado por el carácter convencional de las entradas de ballet y los maestros de

ballet (coreógrafos) se preocupan por explotar las posibilidades técnicas y el efecto plástico del conjunto. Alguien llega a decir que “si la ópera es seria, el ballet es bufo”.

### **Búsqueda de una mayor expresividad en la danza:**

En Londres John Weaver que tradujo al inglés la “Choréographie” de Feuillet, realiza “pantomimas a imitación de los antiguos griegos” desde 1720 en adelante. “Mimos” en griego quiere decir imitar; en la antigua Grecia se denominaba así un género de comedia realista que imitaba la vida y las costumbres mediante el gesto y la actitud, mientras un coro declamaba; en Roma se hacía un tipo de representación teatral, llamada pantomima, en la que la palabra se sustituía enteramente por gestos y actitudes. La bailarina francesa Marie Saillé interpreta muchos de ellos con un vestuario en el que rechaza el miriñaque<sup>7</sup>, utiliza telas finas como la muselina y ningún adorno en la cabeza. Así interpreta a la musa de la danza Terpsícore en el Pastor Fido de Haendel en Londres. De vuelta a París interviene en alguna ópera del compositor Rameau.

En la ópera de París se crean desde 1720 sinfonías dancísticas con un número discreto de intérpretes, de dos a seis (Los Elementos de J. Rebel). Por otra parte estaba asentada la ópera ballet: el ballet como conjunto de divertimentos que “entraban” en determinados momentos de la acción operística. Casanova en sus “Memorias” describe la entrada del bailarín Louis Dupré<sup>8</sup>, en una representación parisina a la que asiste en 1750: “Vi avanzar una hermosa figura con pasos cadenciosos. Ya en el frente de la escena, levantó con lentitud sus brazos arqueados, los movió graciosamente, alargándolos, encogiéndolos; movió sus pies con precisión y ligereza, en unos cuantos pasitos; hizo algunos “battements” a media pierna, una “pirueta” y desapareció enseguida como un céfiro<sup>9</sup>; todo ello no había durado medio minuto”. La vestimenta que llevaba Dupré era notable: “la sala rompió en un denso aplauso al aparecer un bailarín alto, bello, que llevaba una máscara y una enorme peluca negra cuyos rizos le caían hasta la mitad de la espalda; vestido con una casaca abierta por delante que le llegaba hasta los talones”.

En los teatros imperiales de Viena se encuentra el austríaco Hilverding, educado en Francia por un nieto de Beauchamp, es partidario, como “los enciclopedistas”, de dar expresividad a la danza. Traduce alguna tragedia francesa y en 1758 monta una de las partes de las Indias galantes de Rameau, El Turco Generoso, en la que utiliza libremente expresión corporal, grandes grupos de bailarines y danzas nacionales. Catalina la Grande de Rusia le

contrata para ir a San Petersburgo y deja en Viena a su discípulo, el italiano Gaspar Angiolini, que siempre disputará con Noverre la paternidad del ballet de acción. Angiolini monta con Gluck y Calzabigi un ballet, Don Juan, y proclama la primacía de la música sobre la danza. Como Noverre busca encontrar la tradición griega reemplazando la declamación por la música, soporte del gesto expresivo e intenta unir los dos elementos, música y gesto expresivo. Tiene talento para elegir personajes que se prestan a la imitación gestual sin tener que descuidar la técnica. De nuevo con Gluck y el libretista Calzabigi consiguen montar ballets dentro de la ópera en las que las secciones danzables tienen una hechura coherente en relación con el argumento y una importancia dentro de la acción, ejemplo de ello es el “Ballet de las Furias” de la ópera Orfeo y Euridice (1762).

### Jorge Noverre y el ballet de acción (1727-1810)

El coreógrafo Georges Noverre, al que el ballet de acción está todavía asociado, empezó a publicar sus cartas sobre la danza y sobre los ballets a partir de 1760. En ellas precisa las grandes líneas de su reforma: dramatización de la danza, simplicidad y adecuación de la vestimenta, variedad en el uso del cuerpo de baile, respeto por la verosimilitud teatral, y ajuste con la música. En Sttutgart con el compositor italiano Jommelli monta Jasón y Medea con los bailarines Cayetano Vestris y Dauverbal. Llamado a Viena (1767) por la emperatriz María Teresa, imagina la sustitución de coristas por danzantes en el Alceste de Gluck; monta en siete años una cincuentena de ballets y forma con rapidez distintos bailarines. Su destino le lleva por distintos teatros europeos siempre trabajando en la consecución de sus ideas de rechazar la técnica vacía de contenido, así como las pelucas, máscaras y vestimentas pesadas. Pero siempre considera importante el entrenamiento del cuerpo: “para que el cuerpo exprese o retrate la naturaleza se necesitan ejercicios rigurosos y control físico”. El cuerpo se convierte así en una herramienta, un instrumento delicadamente afinado.

La obra de ballet de acción que ha perdurado en el repertorio dancístico ha sido La Fille mal gardée con libreto y coreografía de Dauverbal. Se trata de una historia de amor en un medio campesino, dramáticamente consistente con retratos de carácter y un tema claro totalmente alejado de la afectación cortesana y de los argumentos alegóricos llenos de dioses y mitos. En ella solamente la danza cuenta la historia.

### Discípulos de Noverre

Cayetano Vestris se impuso como uno de sus más ilustres discípulos. Mediocre pedagogo y maestro de ballet (coreógrafo), fue un excelente intérprete. Vanidoso, decía que el rey de Prusia, el escritor Voltaire y él eran los tres grandes hombres de Europa.

Fue su hijo Augusto quien dejó estupefacto al público con sus piruetas, multiplicadas vertiginosamente, sus jetés y su brillante batterie. El Parlamento británico aplazó una sesión para ir a verle. Al contrario que su padre, él sí que fue un excelente pedagogo que formó a los mejores bailarines del siglo XIX.

La Guimard fue una de las más brillantes bailarinas de la época, actriz inteligente, suplió sus debilidades técnicas con su gracia natural, su gusto refinado y una delicada flexibilidad.

Jean Dauverbal fue el creador del ballet más antiguo que figura actualmente en el repertorio de las grandes compañías internacionales, La fille mal gardée (1789).

Los hermanos Maximiliano y Pierre Gardel. Maximiliano fue el primero que bailó sin máscara y sin peluca. Pierre conjugó hábilmente la danza y la pantomima. Reinó en la ópera de París de 1787 a 1820, y formó a maestros como Carlos Blasis que preparó el nacimiento del ballet romántico.

Poco a poco se fue llevando adelante la reforma tan bien precisada por Noverre en sus cartas.

### El genio de Salvador Viganó (1769-1831)

Napolitano de nacimiento y nieto de Boccherini, actuó en Madrid (1788) en el teatro de Los Caños del Peral<sup>10</sup>. Allí actuó con la bailarina española María Medina, su futura esposa, y con Jean Dauverbal. Éste le confió la esencia de las teorías de Noverre.

En Viena (1799) conoció a Beethoven y con él montó el ballet Las criaturas de Prometeo (1801), y más tarde Coriolano (1804). Componía lenta pero minuciosamente y regulaba escrupulosamente cada movimiento. Indicaba a los solistas el gesto exacto y animaba al cuerpo de ballet dividiéndolo en grupos. Creó el “coreodrama” que desapareció con él.

Viganó era capaz de ensayar nueve horas al día durante cuatro meses para montar un ballet. Unió el arte de los maestros franceses e italianos, la expresión mímica y la danza pura y

situó a Viena como centro de la danza hasta que llegó el esplendor del ballet imperial de San Petersburgo, en Rusia.

## CONCEPTOS

### Ballet de acción

Durante la Ilustración se extiende la idea de la libertad en la danza y la importancia de la emoción. Comienza a hablarse de ballet de acción para definir el cómo contar una historia por medio de la danza y de la mímica de la manera más directa posible. El coreógrafo Georges Noverre (1727-1810), al que este tipo de ballet está todavía asociado, publicó a partir de 1760 sus Cartas sobre la danza y sobre los ballets donde explica sus ideas: “la acción en materia de danza es el arte de expresar verdaderamente nuestros movimientos, gestos y pasiones e impregnarlos en el alma de los espectadores. La acción no es otra cosa que la Pantomima en la que danza y mimo se mezclan en un argumento dramático a través de gestos, pasos y figuras. La diferencia con los antiguos es que aquí se elimina el canto y el lenguaje pues solamente reina el cuerpo, sin palabras, sin arias, sin frases aclaratorias”

Hilverdin, Angiolini y Noverre son representantes del ballet de acción. Se considera necesario el entrenamiento del cuerpo, pues para que éste exprese o retrate la naturaleza se necesitan ejercicios rigurosos y control físico. El cuerpo se convierte en una herramienta, un instrumento delicadamente afinado. La obra de ballet de acción que ha perdurado en el repertorio dancístico es *La Fille mal gardée* (1789) con libreto y coreografía del bailarín Dauverbal. Es una historia de amor en un medio rural, dramáticamente consistente, con retratos de carácter y un tema claro, totalmente alejado de la afectación cortesana y de los argumentos alegóricos llenos de dioses y mitos. Solamente la danza cuenta la historia.

### Georges Noverre (1727-1810)

Nació en París y murió en un pueblo de sus alrededores, hijo de padres suizos. Su padre quería que fuera soldado pero él se empeñó en ser bailarín y todavía niño empezó a estudiar en París con el famoso Luis Dupré. Tuvo un fuerte temperamento y mantuvo distintas controversias artísticas. Convirtió el ballet en un arte independiente con sus propias formas y modos de expresión. Adoptó el género epistolar para expresar sus ideas sobre la danza. En 1760 escribió sus primeras “Cartas sobre la danza y sobre los ballets” donde trata de todos los aspectos que

hay que tener en cuenta en la danza: cómo deben ser los maestros, qué consideración debe darse a la anatomía, qué debe tenerse en consideración para realizar una coreografía, qué era la Pantomima y en qué debía imitarse a ésta y en qué no... De esta obra se hicieron distintas ediciones que él aprovechaba para añadir nuevas cartas y ajustar su pensamiento del momento. Trabajó como maestro de ballet en Francia (Marsella, Lyon y Estrasburgo). En 1755 fue a Londres y trabajó en el teatro que dirigía el famoso David Garrick. Aquí se hicieron famosos sus gestos e interpretaciones. Su periplo europeo continuó en las cortes de Stuttgart, Viena y Milán hasta que en 1776 fue llamado a la Ópera de París cuando su antigua discípula en Viena, María Antonietta, ya reina de Francia, le llamó para dirigir la cuna del ballet. Algunos problemas le llevaron de nuevo a Londres donde se encontraba cuando estalló la revolución francesa. Cuando acabó “el terror revolucionario” volvió a Francia donde se mantuvo siempre atento al desarrollo del ballet, advirtiéndole la escasez de bailarines masculinos convenientemente adiestrados. Murió a los 83 años.